

Shi-Beneke, Wenjuan

Chinesische Nationaltänze. Musik- und Tanzstile verschiedener Regionen

Pütz, Werner [Hrsg.]: *Musik und Körper. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 139-165.* -
(Musikpädagogische Forschung; 11)



Quellenangabe/ Reference:

Shi-Beneke, Wenjuan: Chinesische Nationaltänze. Musik- und Tanzstile verschiedener Regionen - In:
Pütz, Werner [Hrsg.]: *Musik und Körper. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 139-165* - URN:
urn:nbn:de:0111-opus-92691 - DOI: 10.25656/01:9269

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-92691>

<https://doi.org/10.25656/01:9269>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.
This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

**Musikpädagogische
Forschung**

**Werner Pütz
(Hrsg.)**

**Musik
und Körper**

D 122/90/11/2



Themenstellung: Daß es der Leib ist, der die Musik macht, hört und erlebt und daß jeder Umgang mit Musik geistige, emotionale und körperliche Prozesse gleichermaßen mit einschließt, scheint eine Selbstverständlichkeit, die jedem Musiker, Musikwissenschaftler und Musikpädagogen vertraut ist. Trotzdem ist das Verhältnis vieler Musiker und Musikologen zu ihrem Körper nicht ohne Irritationen, Folge einer leibfernen musikalischen Ausbildung, die ihrerseits die im Verlaufe ihrer Geschichte zunehmende Entkörperlichung der abendländischen Musik und Körperfeindlichkeit der westlichen Kultur insgesamt widerspiegelt.

Die im vorliegenden 11. Band der Musikpädagogischen Forschung versammelten Beiträge des Cloppenburgers Symposions „Musik und Körper“ gehen die elementare Beziehung zwischen Leib und Musik im interdisziplinären Dialog an. Pädagogen, Wissenschaftler, Therapeuten und Künstler reflektieren das Thema aus musikpsychologischer, anthropologischer und philosophischer Sicht, entwerfen Modelle zu einer ganzheitlichen, körperbewußten Instrumental- und Gesangspädagogik (Alexander-Technik, Feldenkrais-Methode, Klavierunterricht im 19. Jahrhundert) und stellen Beispiele künstlerischer Praxis vor (Chinesische Nationaltänze und Performance Art); sie diskutieren Fragen der pädagogischen und therapeutischen Praxis und Theorie (Musikhören; Regulatives Musiktraining; elementares „leibhaftes“ Musizieren; Afrikanisches Trommeln; Musik und Bewegung, Rock- und Pop-tanz im Musikunterricht; Körperbewußtheit und musikalische Interpretation). Außerdem enthält der Band zwei Beiträge zur Musik in der Erwachsenenbildung.

Der Herausgeber: Dr. Werner Pütz, geb. 1939, Studium der Schulmusik, Germanistik und Musikwissenschaft (Musikhochschule und Universität Köln), Professor für Musikpädagogik an der Universität Gesamthochschule Essen, Veröffentlichungen zur Didaktik der Neuen Musik, zum fächerübergreifenden Unterricht und zu therapeutischen Aspekten des Musikunterrichts.

ISBN 3-89206-351-6

Musikpädagogische Forschung

Herausgegeben vom Arbeitskreis
Musikpädagogische Forschung e.V.

Band 11

Werner Pütz
(Hrsg.)

Musik und Körper



CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Musik und Körper / Werner Pütz (Hrsg.). -
Essen : Verl. Die Blaue Eule, 1990

(Musikpädagogische Forschung ; Bd. 11)

ISBN 3-89206-351-6

NE: Pütz, Werner [Hrsg.]; GT

ISBN 3-89206-351-6

© Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1990

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise,
in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie,
Mikrofiche, Mikrocassette, Offset, verboten

Printed in Germany

Herstellung:

Merz Fotosatz, Essen

Broscheit Klasowski, Essen

Difo-Druck, Bamberg

„Das diesem Bericht zugrundeliegende Vorhaben wurde mit
Mitteln des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft
(Förderungszeichen: B 3786.003) gefördert. Die Verantwortung
liegt bei den Autoren.“

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----|
| Vorwort | 9 |
| AMPF-Tagung Cloppenburg 13.-15. Oktober 1989 | 15 |
| MANFRED CLYNES | |
| Mind-Body Windows and Music | 19 |
| RUDOLF ZUR LIPPE | |
| Es ist der Leib, der die Musik macht | 43 |
| CHRISTOPH SCHWABE | |
| Regulatives Musiktraining und Körperwahrnehmung | 56 |
| WERNER PÜTZ | |
| Erfahrung durch die Sinne und Sinnerfahrung. Perspektiven für den Umgang mit Musik | 65 |
| BARBARA HASELBACH | |
| Zur elementaren Erfahrung leib-haften Musizierens | 83 |
| RUDOLF KRATZERT | |
| Alexander-Technik als Basis-Technik für Musiker | 87 |
| PETER JACOBY | |
| Die Feldenkrais-Methode im Instrumental- und Gesangsunterricht | 99 |
| MARTIN GELLRICH | |
| Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts | 107 |
| WENJUAN SHI-BENEKE | |
| Chinesische Nationaltänze Musik- und Tanzstile verschiedener Regionen | 139 |
| GERTRUD MEYER-DENKMANN | |
| Performance-Art - Versuch einer Orientierung | 166 |
| HEINER GEMBRIS | |
| „For me, it's a little microcosmos of my life“ Über die Performance von Jana Haimsohn | 179 |

| | |
|---|-----|
| FRAUKE GRIMMER | |
| Körperbewußtsein und „innere Bewegtheit des Ganzen“ | |
| Voraussetzungen lebendiger Interpretation in der Musikpädagogik | |
| Heinrich Jacobys | 185 |
| WOLFGANG MEYBERG | |
| Afrikanisches Trommeln. Aspekte einer körperorientierten | |
| Musikpädagogik | 198 |
| ULRICH GÜNTHER | |
| Musik und Bewegung in der Unterrichtspraxis. | |
| Bericht über eine Befragung von Musiklehrern | 205 |
| RENATE MÜLLER | |
| Rock- und Poptanz im Musikunterricht. | |
| Musikpädagogische Aspekte | 223 |
| HORST RUMPF | |
| Sinnlichkeit - Spiel - Kultur | |
| Erinnerung an verpönte Spiel-Arten | 234 |
| URSULA ECKART-BÄCKER | |
| Musikpädagogik in der Erwachsenenbildung - eine gesellschaftliche | |
| und pädagogische Notwendigkeit: | |
| Einführung in die Problematik | 246 |
| WERNER KLÜPPELHOLZ | |
| Erwachsene als Instrumentalschüler | |
| Eine empirische Studie | 263 |

Chinesische Nationaltänze Musik- und Tanzstile verschiedener Regionen

WENJUAN SHI-BENEKE

1 *Einleitung*

In der langen Geschichte Chinas und seiner uralten Kultur nehmen das Tanzen und das Singen einen traditionell hohen Rang ein. Dasselbe gilt für die Musik, und zwar sowohl in der Verbindung von Musik, Tanz und Gesang als auch in der vom unmittelbaren Körperausdruck losgelösten Musiktradition.

Die beim Tanzen eingesetzten Musikinstrumente und die gebräuchlichsten musikalischen Formen entstammen dieser Tradition, sofern nicht unter Anknüpfung an die Musikgeschichte neue Kompositionen geschaffen wurden. Selbstverständlich gibt es daneben auch moderne Einflüsse auf den Musik- und Tanzgeschmack. So erfreuen sich nicht nur die internationalen Gesellschaftstänze (Paartanz), sondern auch Jazzdance, der klassische und der moderne Ballettanz sowie vor allem das Tanzen nach westlichen Discorhythmen (Shi 1985) in China¹ großer Beliebtheit.

Die regionalen Besonderheiten der Musik- und Tanzkultur und der soziale Ort, an dem sie gepflegt werden, sind in einem so großen Land wie China vielleicht ebenso vielfältig wie in Amerika oder Europa. In der wesentlichen Tendenz kann man einen Unterschied zu den meisten dieser Staaten hervorheben: Kunst- und Volkstanz, klassische und moderne Musik, gehobene und populäre Stilrichtungen werden weniger stark, als es gegenwärtig in diesen Ländern zu beobachten ist, getrennt. Besonders gering ist die Trennung dieser Ebenen auf dem Lande, während sich in den Metropolen Chinas auch eine fortschreitende Differenzierung verschiedener Musik- und Tanzgeschmäcker zeigt. Wollte man die Rundfunk- und Fernsehprogramme als Ausdruck volkstümlicher Wünsche oder

¹ Wenn im folgenden China genannt wird, so handelt es sich stets um das politische und kulturelle Gebiet der *Volksrepublik China* (Festlandchina unter Einschluß aller Inseln mit Ausnahme von *Taiwan*).

Vgl. auch: Shi, Wenjuan: *The ABC of Disco*, ShanXi Press, 1985 („Das kleine Einmaleins des Disco-Tanzes“)

kultureller Gewohnheiten interpretieren, ergibt sich für denjenigen, der nicht mit der Entwicklung der chinesischen Gesellschaft vertraut ist, der seltsame Eindruck, daß zwischen ausländischen Einflüssen, uralten Traditionen und lebendiger Volkskultur irritierend viele Wechselwirkungen und Überschneidungen existieren. Dieser Eindruck täuscht jedoch insoweit, als die Bedeutung und die Eigenständigkeit der nationalen bzw. regionalen Musik- und Tanzkulturen unterschätzt werden. Es ist vor allem die Institution des Kindergartens, die einem nivellierenden Einfluß einer allgemeinen Massenkultur entgegenwirkt, obwohl gerade der Kindergarten zu den wichtigsten Einrichtungen der Erziehung der Massen gehört. In der Schule ist die Bedeutung der Musik- und Bewegungserziehung bereits deutlich abgeschwächt, während im Erwachsenenalter entweder individuelle Vorlieben entwickelt werden oder die Musik und der Tanz - wie die Kunst überhaupt - in den Dienst einer Erziehung der Massen gestellt werden.

Für den chinesischen Volks- und Nationaltanz gelten vier Merkmale, welche ihn im Zusammenhang mit der internationalen Musik- und Tanzkultur charakterisieren.

Die *erste* Besonderheit ist die Verbindung von Tanzen, Singen und Körperausdruck. Der Weg zum Körper führt im allgemeinen über den Gesichtsausdruck zur Bewegung der Gliedmaßen und der Körperbewegung im ganzen. Der chinesische Tanz weist insofern eine weitaus geringere äußere Dynamik auf, als sie z.B. im deutschen Volkstanz und vor allem im Jazzdance mit ihren jeweils charakteristischen Schrittfolgen und Körperfiguren dargestellt wird. Der chinesische Tanz soll den Inhalt des Lebens in einer tiefen Weise begreiflich machen, wobei das Singen das reine Gefühl ausdrücken und der Tanz die Bedeutung hervorbringen sollen. Soweit im Gesang auch symbolische Elemente verwendet werden, kommt es also im Idealfall zu einer Verbindung von Zeichen, Tun (Musik) und Bewegung, ohne daß es nach chinesischer Auffassung einer expressiven Körpersprache oder forcierten Musik bedürfte.

Eine *zweite* Besonderheit des chinesischen Tanzes liegt in der Verwendung von Requisiten. Nahezu alles, was man gehört, gesehen oder angefaßt hat, läßt sich in ein Tanzrequisit verwandeln. Beispielhaft seien Windfächer, Schirme jeder Art, Seidentücher, Bänder, Laternen, Vasen und Trommeln genannt. Über die Herkunft der Requisiten lassen sich vielfältige Spekulationen anstellen, z.B. der Art, ob sie sich vorrangig aus ihrem Charakter als Arbeitsinstrument, aus der spielerischen Nachahmung von Tieren und Naturerfahrungen oder um die Gestaltung

von existentiellen Erfahrungen der Menschen (z.B. im Ritus) erklären läßt. Die prinzipielle Bedeutung der Requisiten liegt offenbar darin, Ausdrucksmöglichkeiten des Tanzes zu erweitern, um dadurch bestimmte ästhetische Wirkungen zu erzielen.

Ein *drittes* Charakteristikum des chinesischen National- und Volkstanzes² liegt in seiner Formenvielfalt und inhaltlichen Breite. Auffällig sind zunächst Inhalte des Arbeitslebens, der Erotik und der alltäglichen Sitten und Gebräuche. Eine weitere, nicht minder wichtige Gruppe von Themen läßt sich anhand von kulturellen und zeremoniellen Bedeutungen beschreiben. Hierzu gehören auch die zahlreichen kriegs- und kampfbезогenen Übungselemente, die im Tanz z.T. in wenig verhüllter Form (z.B. Verwendung von Tieropfern anstelle der früheren Menschenopfer) aufgegriffen werden. Eine weitere, hoch geschätzte Schicht von Bedeutungen beruht auf Gefühlen und Symbolen. Indem man Naturlandschaften und die in ihnen herrschenden Stimmungen als Ausdruck von Gefühlen interpretiert oder indem man Requisiten verwendet, entstehen tänzerische 'Metaphern'. Zu reinen Symbolen werden derartige Tänze, wenn sie nicht nur ein bestimmtes Gefühl ausdrücken sollen, sondern für eine Szene oder den Prototyp in einer vollständigen Geschichte (Legende) stehen. Diese Art der Darstellung läßt den im Tanz gestalteten Charakter als einen hervorgehobenen Träger von Bedeutungen erscheinen, deren vollständiger Sinn den Tanzenden und dem Publikum bekannt ist und die insofern der beständigen Einübung in überlieferte kulturelle Sinngehalte dienen.

Die *vierte* grundlegende Eigenschaft des chinesischen Tanzes ist der Anspruch auf Unterhaltsamkeit und Darstellbarkeit. Dies gilt in einem doppelten Sinn. Zum einen sollen die Tanzenden durch die Bewegung zu einer eigenen Körpererfahrung gelangen. Zum anderen steht der Zweck des Tanzes im Vordergrund, ein Publikum durch die Darstellung zu erfreuen. Hieraus resultiert eine ständige Wechselwirkung zwischen Akteuren und Publikum. Mit dem sozusagen wechselseitigen Vergnügen steigen die Ansprüche an die Tanzenden in dem Maße, wie sich das Verständnis der Zuschauer entwickelt und umgekehrt. Nur vor diesem Hintergrund ist die Blüte des chinesischen Volkstanzes erklärbar.

² Der Begriff des *Nationaltanzes* umfaßt sowohl den Volkstanz des chinesischen Kernvolkes *Hàn* als auch die Tänze der *nationalen Minderheiten*, soweit sie dem Staatsvolk der Volksrepublik China zuzurechnen sind.

Im *ersten Hauptteil* werden Musik- und Tanzstile des Hàn-Volkes als der großen Mehrheit des chinesischen Volkes behandelt. Im *zweiten Hauptteil* wird auf die Nationaltänze im weiteren Sinne eingegangen (ohne die Tänze des Mehrheitsvolkes). Die Darstellung beruht in erster Linie auf der Kenntnis der Bewegungsabläufe. Allerdings lassen sich Bewegung (Körper) und Musik beim Tanz nicht trennen. Welche Faktoren die ursprünglichen sind, kann im Rahmen dieses Beitrages nicht geklärt werden. Allerdings könnte es sein, daß durch die Beschreibung und Analyse von verschiedenen Musik- und Tanzstilen bestimmte theoretische Fragen genauer formuliert und möglicherweise zu einer Theorie von Musik- und Bewegungskulturen auf vergleichender Grundlage weiter entwickelt werden können.

2 *Musik- und Tanzstile des Hàn-Volkes*

2.1 *Überblick*

Das Hàn-Volk ist mit seinem mehr als 90prozentigen Bevölkerungsanteil der Hauptstamm der chinesischen Bevölkerung. Das Gewicht des Hàn-Volkstanzes ist zumindest quantitativ größer als das der übrigen Bevölkerungsgruppen. Aufgrund statistischer Forschungen³ soll es innerhalb des Hàn-Volkes mehr als 700 verschiedene Tänze geben. Um einen ersten Eindruck hinsichtlich der Qualitäten dieser Tänze zu geben, seien hier folgende grobe Charakterisierungen dargestellt:

- Im Norden Chinas sind die Trommeltänze mit ihren kräftigen und eher derben Bewegungen beliebt (s. Abschnitt 2.4)
- Im mittleren Norden werden die sogenannten „Yangge-Tänze“ mit ihren uralten, munteren und lebhaften Bewegungen besonders gepflegt (s. Abschnitt 2.2)
- Im Süden Chinas sind die Laternentänze mit ihren zierlichen, schlichten und ungekünstelten Bewegungen populär (s. Abschnitt 2.4)
- In Zentralchina sind die Tänze dafür bekannt, daß Augen, Hände, Körper und Schritte als Ausdrucksmittel eine möglichst enge Verbindung eingehen. Die Ästhetik des Tanzes wird hier durch das harmonische Abrunden

³ Vgl. Liú En Bó, *Chinesische Tanzkunst*, Shanghai (Kunstverlag) 1981, S. 5 und Liú En Bó u.a., *Han Zu-Nationaltanz*, Beijing (Volksmusik-Verlag) 1981, S. 13

kraftvoller und zugleich sanfter und biegsamer Bewegungsformen verwirklicht (s. Abschnitt 2.5).

Auf die musikalischen Ausdrucksmittel gehe ich jeweils im Zusammenhang mit den Einzelbeschreibungen in den Abschnitten 2.2 bis 2.5 ein.

2.2 Ländliche Tänze „Yangge“

Der Yangge repräsentiert in vorzüglicher Weise die Tanzkultur des Hân-Volkes. Man hat seinen Ursprung mit der Arbeit der Reisbauern in Verbindung gebracht (Pflanzen von Reis-Setzlingen). Die Basis dieses Tanzes ist das Lied, was als Beleg für seine Entstehung aus der Arbeit angesehen wird. In Mittelchina einschließlich dem mittleren Norden entwickelten sich aus der Lied-Form der Tanz und eine Art dramatischen Tanztheaters; beide Weiterentwicklungen bauen auf den musikalischen Ausdrucksmitteln auf und haben die Popularität des Yangge verstärkt.

Die Bezeichnungen von Yangge-Tänzen sind von Ort zu Ort unterschiedlich und lassen Rückschlüsse auf gewisse Variationen des Yangge zu. Yangge-Tänze werden beim chinesischen Frühlingsfest aufgeführt. Die Zahl der Tanzenden reicht von 20 bis zu mehreren hundert; für den letzteren Fall hat sich die Bezeichnung *Massentanz* eingebürgert. Die Tanzenden verkleiden sich z.B. in Fischer, Holzsammler, Bauern oder Buchgelehrte. Bei der Aufführung ziehen ein Kollektiv und seine zuschauenden Begleiter durch die Straßen, oder sie beginnen auf einem Platz unter allgemeiner Publikumsbeteiligung. Neben dem Massentanz gibt es auch Solo- und Paartanzformen als Arten von Einlagen während des Umzugs oder der Aufführung.

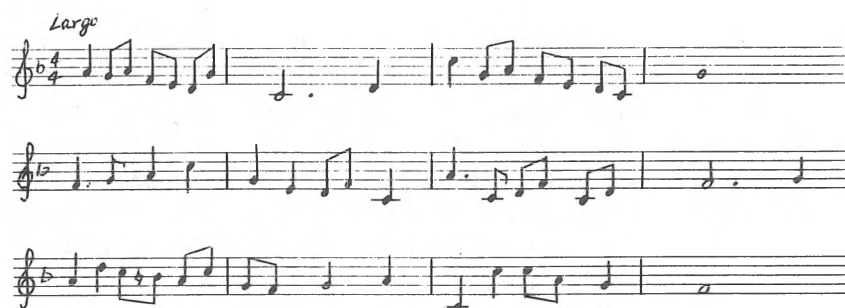
Der Grundcharakter des Yangge (Tanz und Musik) ist feierlich. Als tragende Musikinstrumente werden Schlaginstrumente von leidenschaftlich-anfeuerndem Klang (*allegro*, *exsaltato*) verwendet. Die Paartänze sind dagegen *moderato* und *andante* sowie *dolce* im Ausdruck. Die Solo-Einlagen enthalten einfache Geschichten oder akrobatische Elemente. Neben verschiedenen Schlaginstrumenten werden beim Yangge das chinesische Hackbrett (Yang-gin), die 4saitige chinesische Gitarre (Pipá), die 2saitige chinesische Geige (Húqín), Bambusflöten sowie Mundorgeln (aus Bambus) gespielt.



Musikbeispiel 1

Im Norden der Provinz Shanxi heißt der Yangge *Shanbeij-Yangge*. Die Tänzerinnen gehen mit wiegendem Schritt. Die Arme werden hin- und hergeschwenkt. Die Kopfhaltung ist hoch, und es soll ein kräftiges und natürliches Gefühl ausgedrückt werden. Am *Hébei-Yangge* (gleichnamige Provinz) werden seine lebendigen und humorvollen Eigenschaften gerühmt. Der *Dongbei-Yangge* im Nordosten stellt mit seinem imposanten und unbefangenen Charakter in sehr bildhafter Weise das Leben der Bauern im Norden Chinas dar.

In der Provinz Shandong pflegt man den *Shandon-Jiaozhou-Yangge*. Die Schritte werden gekreuzt, die Hüfte und die Knie werden in Schwingung versetzt. Im Bewegungsablauf werden drei Kurven betont. Am Beginn wird schwerfällig getanzt, der Schluß ist eher leichtfüßig. Ein ästhetischer Genuß geht auch von der Musik aus, die von großer Gefühlstiefe zeugt.



Musikbeispiel 2

Als eine Sonderform kann man den *Guzi-Yangge* bezeichnen. Er wird mit Trommeln, Schirm, Stab und Blumen (Zweige, Vase o.ä.) getanzt. Ein Mann mit einem bunten Schirm dirigiert die Musik und beherrscht auf diese Weise den Rhythmus des Tanzes. Daneben gibt es einen weiteren Schirmträger, den man vielleicht den „dummen August“ nennen könnte; er lenkt die Bewegungsformation. Tänzer, die Trommeln in den Händen halten, schlagen den Rhythmus mit einem Stab. Blumen-Requisiten werden von Frauen verwendet.

Eine weitere Yangge-Art, *Gaoqiao* genannt, wird auf zwei Meter hohen Stelzen getanzt. Mit Hilfe von Requisiten werden verschiedene Charaktere von Personen dargestellt. Von akrobatischem Reiz sind Formen, in denen mehrere Akteure eine Gestalt bilden, z.B. wenn zwei oder mehrere Personen auf Stelzen einen Elefanten darstellen, auf dem ein Mädchen sitzt und der Zug von einem zweiten Tanzenden und singenden Mädchen angeführt wird.

Der *Dongbei-Gaoqiao* (Nordost-China) ist wegen seiner musikalischen Gestaltung erwähnenswert. Als Instrumente werden die *Suonà* (chinesische Trompete), eine große Trommel sowie eine kleine und große Zimbel eingesetzt. Es entsteht eine laute und kräftige, manchmal schrille und quäkende Musik. Melodisch gibt es klare und fließende Abschnitte, die von wilden quäkenden Passagen abgelöst werden. Manchmal tritt die *Suonà* mit gefühlvollen, langsamen Kadenzen hervor, manchmal forcieren die Schlaginstrumente, so daß ein auch musikalisch farbiger Gesamteindruck entsteht.

Abschließend sei eine weitere Untergruppe des Yangge-Tanzes, der *Yaogu*, erwähnt. Sein Name kommt von den Hüftrtrommeln, die beim Tanzen getragen und gespielt werden müssen. Man tanzt *Yaogu* anlässlich von Festen und Feiern. Im Yangge-Zug findet man Gruppen, die mit *Gaoqiao*- und *Yaogu*-Instrumenten auftreten. Beim letzteren sind lange, rote Seidenbänder wichtig; sie werden kreisend im Rhythmus mitbewegt. Der Rhythmus ist dem Herzschlag angepaßt, so daß sich Puls und Rhythmus gegenseitig beeinflussen. Vielleicht liegt es an dieser spezifischen Kombination von akustischen Reizen, somatischen Reaktionen und optischen Eindrücken, daß man gerade dem *Yaogu*-Tanz nachsagt, daß er Glücksgefühle in vollkommener Weise auslöst und zum Ausdruck bringt.

2.3 Drachen- und Löwentänze

Es ist ein noch ungelöstes historisches Rätsel, warum seit ein paar tausend Jahren Drachen- und Löwentänze überall in China verbreitet sind. Besonders rätselhaft ist das Fabelwesen Drachen, das in der chinesischen Legende stets Glück und Macht symbolisiert. Man glaubte, daß der Drachen Wolken zusammenrufen, Regen machen und Naturkatastrophen abwenden könne. Im Drachentanz erflehte man gute Ernten und Gesundheit.⁴ In der Gegenwart wird der Drachentanz fast nur bei Feiern aufgeführt. Die unzähligen Varianten kann man im großen und ganzen in zwei Gruppen kategorisieren: den *Drachenlaternen-* und den *Stoffdrachentanz*.

Der Drachen wird normalerweise aus Bambus, Holz, Papier, Stoff und anderen Materialien hergestellt. Er kann aus drei bis zu mehr als zehn Teilen bestehen. Soweit der Drachen erleuchtet wird, ist er für den Drachenlaternentanz geeignet; ohne Licht verwendet man ihn im Stoffdrachentanz. Hiermit wird auch sein unterschiedliches Auftreten in der Nacht oder am Tage erklärlich. Nachts werden Feuerwerke abgebrannt und Knallkörper gezündet. Beim Tanzen führt ein Vortänzer, der eine aus Seide bestehende Perle in der Hand hält, den Drachenzug an. Die Tanzformation bildet die Drachengestalt mit Hilfe von Stöcken, die in den Händen getragen werden. Man kann sich vorstellen, daß der illuminierte und sich im Feuerwerk herumdrehende Drachen mächtig und majestätisch wirkt.

Neben den genannten Grundtypen findet man Drachentänze, die mit Heuballen oder anderen Gegenständen wie z.B. Holzbänken getanzt werden. Südlich des Yang-tsi-Flusses bildet man Drachen, die lediglich aus zahlreichen Laternen bestehen („100-Blätter-Drachen“).

Gewöhnlich werden Drachentänze von Männern getanzt. Der *Duan-Drachentanz* wird dagegen nur von Frauen getanzt und zeichnet sich durch eine größere Anmut aus. Zu diesem Tanz wird ein aus der Provinz Zhfjiang stammendes Volkslied gesungen. Der Text lautet:

„Die Lotosblüte mit hundert weißen Blättern entsteigt dem Wasser,
Und rötend sich strebt sie dem Licht entgegen.
Alle Blumen haben ihre Frucht,
Schmetterlinge fliegen, Blüten schwanken,
Fische tanzen, Wasser singen.

⁴ Liú En Bó u.a., Grundriß des Hàn Zu-Volkstanzen, Beijing (Volksmusik-Verlag) 1981, S. 38

Hundert Weberschiffchen verwandeln sich in einen Drachen.
Oh, Drachen, - oh Drachen ohne Schwanz!
Schmetterling, flieg' Du herum und gib' ihm Flügel
Und flieg' mit ihm hinauf zum Himmel!“

Die Schöpfung dieses Tanzes stellt im Rahmen der chinesischen Volkstanztradition ein Juwel dar, das in seiner Eleganz viele andere Leistungen überstrahlt.

Der *Löwe* symbolisiert - ohne daß es eines Verständnisses der Symbolwelt chinesischer Legenden bedürfte - Mut und Kraft. Die Kunstfertigkeit, mit der Löwentänze zur Aufführung gebracht werden, übersteigt das allgemeinverständliche Maß jedoch bei weitem und läßt diesen Tanztypus als ein chinesisches Nationalsymbol erscheinen, bei dem die Farben gelegentlich sehr dick aufgetragen werden.

Die Tänzer verkleiden sich meist zu zweit oder zu dritt als Löwe. Üblich ist auch, daß ein Tänzer in einem großen Löwenkostüm auftritt, während ein anderer sich im Kampf gegen den Löwen darstellt. Der Kämpfer bedient sich eines bunten Balls, um den Löwen zu provozieren. Der Löwentanz drückt generell ein glückliches Gefühl aus; daneben werden Mut und Weisheit zur Aufführung gebracht.

Es gibt unter den Löwentänzen zwei Gattungen: den *rituellen* und den *trivialen* (Kampf-)Löwentanz. Der wesentliche Unterschied zwischen ihnen liegt auf der Hand: der rituelle Tanz ist im Duktus etwas sanfter und friedlicher. Entsprechend diesen Gattungen greifen die Tänzer typische Bewegungen wie z.B. Umherspringen, Toben, Kriechen, den Boden lecken, majestätisch in die Runde blicken, auf. Manchmal zeigt sich der Löwe zu einem Scherz aufgelegt, indem er einen Mönchskopf oder einen runden Riesenkopf mit menschlichem Antlitz trägt. Im Kampfdrachentanz werden neben indexikalischen, also auf den tapferen oder wilden Charakter des Löwen abstellenden Ausdruckselementen auch solche der Akrobatik verwendet (z.B. Jonglieren auf einem großen Ball).

Bei allen Drachen- und Löwentänzen ist eine ausgefeilte Tanztechnik erforderlich. Sowohl der Löwen- als auch der Drachentanz gehören zu den beliebtesten Programmsparten der traditionellen chinesischen *Akrobatik*. Darüber hinaus wird der Löwentanz auch in der Form des *Puppentheaters* zur Aufführung gebracht.

Hinsichtlich der *musikalischen* Besetzung liegt der Schwerpunkt bei beiden Genres auf den Schlaginstrumenten. Die Melodie soll sich dem Rhythmus anpassen und leidenschaftlich, jedenfalls auf keinen Fall eintönig sein. Die Bedeutung der Schlaginstrumente bzw. des Rhythmus liegt - bildhaft gesagt - darin, die ge-

samte Darstellung in die Richtung des Himmels und seiner ungewöhnlichen Hitze zu treiben.

2.4 Blumen-, Trommel- und Laternentänze

In China gibt es sehr viele Volkstänze, die Laternentanz genannt werden. Zu den bereits erwähnten Laternentänzen treten Muschellaternen-, Bambuslaterne-, Landfahrzeugs- und Schiffslaternentänze sowie verschiedene Blumenlaterneentänze. Unter den letzteren ist wiederum der Lotosblütenlaterneentanz besonders beliebt. Hier hält die Tanzende eine fein hergestellte Laterne in der Hand, auf den Schultern oder - in einer Art Petticoat-Reifen - am Rockende.

Nach dem chinesischen Mondkalender wird ca. am 15. Januar das traditionelle Laternenfest gefeiert, bei dem Reisklöße mit extrem süßer Füllung gereicht werden. Nach uraltem Brauch sollen in dieser Nacht überall Laternen, die mit vielen bunten Seidenbändern geschmückt sind, angezündet werden. Die ganze Nacht hindurch gibt es Feuerwerk, und Trommel- und Gong-Schläge dröhnen zum Himmel. Inmitten des ohrenbetäubenden Lärms vergnügt man sich; die Menschen tanzen auf einem Platz, um den herum unzählige Laternen aufgehängt sind. Laternen symbolisieren eine fröhliche, glückselige Stimmung, und die entsprechenden Tänze bringen diese Stimmung in Form von Bewegung und Musik zum Ausdruck.

Im einzelnen kann man noch folgende *Varianten* hervorheben. Der *Blumenlaterneentanz* wurde durch fortschreitende Verfeinerung zu einer Kunstform entwickelt, die weit über das Volkstümliche hinausgeht. Gleichzeitig wird er weiterhin noch volkstümlich vorgeführt. Die volkstümliche und die Bühnenform unterscheiden sich nicht in den Grundformen, nämlich Gruppen-, Paar-, Trio- und Quartett-tanz, Akrobatik-Elemente. Die Rolle der Männer wird als 'Trommelständer' festgelegt; die weibliche Rolle trägt den Namen einer Orchideenart. Die Männer werden zu kräftigen und dynamischen Bewegungen angehalten, deren Kunstfertigkeit in akrobatischen Techniken (z.B. Überschläge, Radschlagen, Rollen) gipfelt. Die Frauen sollen mit Fächern, Tüchern und ähnlichen Utensilien charmant, leicht, geschickt und mit ausschweifender Ironie dargestellt werden. Man provoziert sich gegenseitig durch Weglaufen, Verfolgen, Fangen o.a., so daß eine gelöste, herzliche Stimmung entsteht. Für die Frauen ist der Fächer das wichtigste Requisit: in verschiedenen Körperpositionen wird der Fächer ge-

dreht, geöffnet, nach oben und unten geschwenkt, zitternd nach unten gedrückt, oder man hält ihn zitternd in der Hand, klopft mit ihm und benutzt ihn spielerisch zur Kühlung des Gesichts. Durch diese Fächerbewegungen sind verschiedene Emotionen codiert, z.B. glücklich, ruhig, offen, lustig, leichtsinnig, zurückhaltend, wild, gesetzt. Dabei werden noch einmal Unterschiede in der Art der Hinwendung zum anderen Geschlecht und hinsichtlich des Alters gemacht. Die Musik weist eine klare Struktur auf:

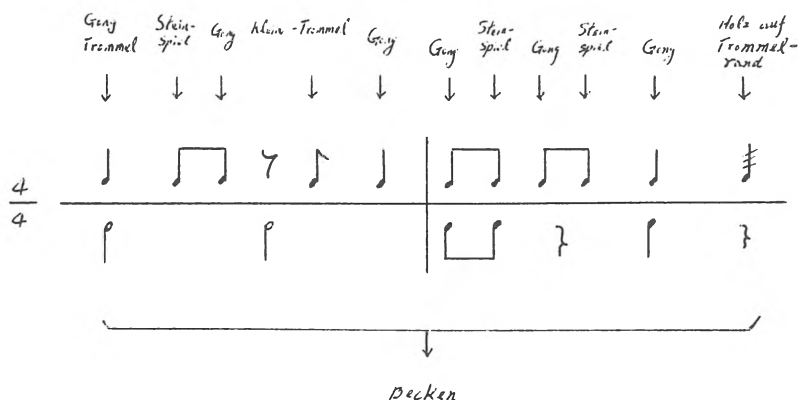
- Teil 1 : Rhythmus
- Teil 2 : Melodie mit Rhythmus
- Teil 3 : Melodie, Rhythmus, Text (Lied).



Musikbeispiel 2a

Die Instrumente sind Schlag- und Blasinstrumente. Der Rhythmus ist der Bewegung angepaßt. Melodien und Lieder stammen aus der Volksmusik.

Zum Schluß dieses Abschnitts sei ein Beispiel für den *Trommeltanz* angeführt:



Musikbeispiel 3

Die Trommel wird in der Hand gehalten oder über der Schulter getragen; größere Trommeln werden auf den Boden gelegt. Der Kriegstrommeltanz stammt aus der Provinz Hébei; Hüfttrommeltanz sieht man in der Provinz Shanxi; Tamburin-Tanz im Nordosten; klassische Blumentrommeltänze findet man in Fèng Yáng in der Provinz Anhui; dramatischen Trommeltanz in der Provinz Shanxi. In der Provinz Shandong bewegen sich die Tanzenden um einen einzigen Trommeltanzenden herum. Als eine kleine Besonderheit sei diejenige Art des Trommeltanzes erwähnt, bei dem die Trommel durch drei Klöppel geschlagen wird, um den Eindruck eines Schmetterlings hervorzurufen.

2.5 Klassische Tänze

Als klassisch möchte ich diejenigen Tanzstile bezeichnen, die sich aus der höfischen Kultur entwickelt haben. Zwei Tänze ragen in ihrer Bedeutung hervor: der *Tanz mit langen Seidenbändern* und der *Schwerttanz*.

Die Tradition des *Tanzes mit langen Seidenbändern* ist großartig. Man kann sie bis zu ausgegrabenen Bildern und den Wandgemälden von Dunhuáng verfolgen. Diese Tanzart wurde auch in regionalen Opernstilen (Beijing, Shanghai, Nanjing usw.) sowie im modernen chinesischen Ballett übernommen. Die Länge der Seidenbänder liegt zwischen 3m und 9m. Die ein- oder beidhändig gehaltenen Bän-

der bilden durch Drehungen in der Luft reizvolle Formen, z.B. Acht, kleine Acht, Kreise und Wellen über den Schultern, seitliche Kreise, Schlangen, Blumenpaare. Die Bewegungen während des Tanzes ähneln ein wenig denen des Kunstturnens.

Der Tanz mit Seidenbändern verwirklicht vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten. Sein besonderer ästhetischer Reiz liegt darin, daß er Farbe und Form durch Bewegung vereinigt. Aufgrund dieses bildhaften Eindrucks bezeichnet man ihn auch als *Tanzpoem*.

Der *Schwerttanz* ist ebenfalls ein Tanz, der sich aus alten chinesischen Traditionen entwickelt hat. Die Bewegungen werden langsam entfaltet. Sein Charakter erwächst aus der Verbindung von Zartheit, Schönheit und Kraft. In der Gegenwart wird der Schwerttanz in der Oper und in der Kampfkunst gepflegt. Unter seinen vielen Varianten kann man zwei grundlegende Gruppen unterscheiden, je nachdem, ob ein *stehendes* oder ein *laufendes* Schwert getanzt wird.

Das *stehende Schwert* bezeichnet schnelle und geschickte Bewegungen, die ständig von statuarischen Passagen abgelöst werden. Durch diesen Reigen entstehen Figuren, die wirken, als seien sie von einem Bildhauer gemeißelt. Der *laufende Schwerttanz* beruht dagegen auf kontinuierlichen Bewegungsabläufen, die mit einem Schwert oder einem Schwertpaar getanzt werden. Am Ende des Knaufs hängt eine Kordel. Der Sinn der Bewegungen besteht darin, die Wucht und die Kraft des Schwertes zu unterstützen. Die eindrucksvolle Harmonie des Schwerttanzen wird durch eben diesen Ansatz⁵ hervorgerufen. Die häufigsten Bewegungen sind Fixieren, Stechen, Aufheben, Schlagen, Niederlegen und Fechten. Sie müssen durch den präzisen Wechsel von schnell und langsam, kräftig und zierlich, belastet und schwebend harmonisieren. Nach der klassischen chinesischen Tanz- und Bewegungskunst sollen Hand, Auge, Körper, Regel und Schritt zu einem Gleichklang gebracht werden. Besonderer Wert wird auf den Augenausdruck gelegt.

Die Menschen in China haben eine besondere Vorliebe für die Kunst des Schwerttanzen. Es ist auch außerhalb Chinas bekannt, daß man schon am

⁵ Der laufende Schwerttanz weist Anklänge an die Bewegungslehre des Tàijiquán auf, da die Bewegungen kontinuierlich von innen nach außen entfaltet werden. Beim stehenden Schwerttanz gilt dies nicht. Es zeigt sich allenfalls eine gewisse Nähe zu den Bewegungsformen im Kung Fu, die wiederum gemeinsam zu den Kampfkünsten Wu Shu gehören.

frühen Morgen auf der Straße oder in den Parks Menschen sieht, die Kampfkunst oder Gymnastik (meist Tàijíquán) betreiben. Weniger bekannt ist, daß auch der Schwerttanz zahlreiche Anhänger hat, die ihn allmorgendlich zur Stärkung ihres Körpers tanzen. Zur Perfektion gelangte er freilich erst als Bühnentanz.

Auf den Wandbildern Dunhuángs aus der Zeit der Tang-Dynastie (618-907 n. Chr. Geb.) sind zwei mit langen, seidenen Bändern tanzende Figuren abgebildet, die im Hintergrund von Musikern begleitet werden. Man erkennt Trommeln, Pipá, Flöte und die lange Bambusflöte. Musik und Tanz sind auf diesem Bild zu einer lebendigen Einheit verschmolzen. So kann man aus diesem historischen Kontext schließen, daß sowohl dieser Tanz als auch der Schwerttanz durch *klassische Hofmusik* begleitet werden. Ein schönes Beispiel ist die Changan-Tanzmusik, die aus der Tang-Dynastie überliefert ist:



Musikbeispiel 4

3 Musik- und Tanzstile der nationalen Minderheiten

3.1 Uigurische Tänze

Bei den Uiguren handelt es sich um ein Turkvolk, das schon seit vielen Jahrhunderten in Asien beheimatet ist. Sie leben mehrheitlich in der Wüste Gobi; ein anderer Teil lebt in der UdSSR. Die Volksgruppe der Uiguren wird in China schon seit einem Jahrtausend wegen ihrer Musik- und Tanzkultur respektiert. Die Hân-Kultur hat durch die Seidenstraße schon früh auf die Kultur der Uigu-

ren Einfluß genommen. Dennoch unterscheidet sich die Mentalität der Uiguren beträchtlich von der des Hàn-Volkes.

Im Tanz zeichnen sich die Bewegungen durch eine außerordentliche Offenheit, Leidenschaftlichkeit und Selbständigkeit aus. Dies kommt schon in der geraden Kopfhaltung, dem Sich-in-die-Brust-Werfen und der aufrechten Körperhaltung zum Ausdruck. Es wäre spekulativ, in der Körpersprache der Uiguren eine Art Gegenwehr gegen den beständigen kulturellen Druck, dem die Uiguren in ihrer Geschichte ausgesetzt waren, zu sehen. Möglicherweise spiegelt sich in der Körperhaltung ein noch tieferes Phänomen wider, das letztlich auf die andere rassische Herkunft der Uiguren bzw. sehr tiefe kulturelle Prägungen zurückzuführen ist.

Der Tanz *Sai-Nai-Mu* repräsentiert die Musik- und Tanzkultur der Uiguren am besten. Er wird meistens auf Festen oder nach der Arbeit als Kollektivtanz improvisiert und mit freien Körperbewegungen getanzt. Dazu werden meistens Liebeslieder gesungen, deren zärtlicher Ausdruck sich in den zierlichen Bewegungen wiederfindet. Kopf, Schulter, Handgelenke, Unterschenkel und Hüften werden gleichermaßen zu expressiven Körperbewegungen veranlaßt (Kopfdrehungen, Kreisen der Handgelenke, Aufheben der Arme, Knie locker, Unterschenkel geschickt und weich, Schritte fest; leises Lächeln, ausdrucksvoller Augenausdruck). Die Tanzenden benehmen sich zurückhaltend, vornehm und zugleich charmant. Der Rhythmus der Musik wird durch die heimischen Musikinstrumente Rewepu, Kalóng und Dongbula erzeugt, die alle Arten von Mando-
linen sind.



Musikbeispiel 5

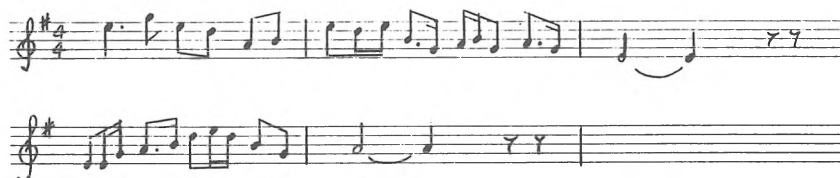
Ein weiteres typisches Beispiel für den uigurischen Tanz ist *Doulang*. Es handelt sich um einen wilden, kräftigen Tanz im Steptanzschritt. Während die Füße schnell gedreht werden, klopfen die Tänzer mit ihren Knien ununterbrochen gegeneinander. Dadurch entsteht das Bild eines mutigen Viehzüchervolks. Weil die Seidenstraße jahrhundertlang als Brücke zwischen Ost und West fungierte, spiegeln sich unterschiedliche Kultureinflüsse in der Kunst und in den Bräuchen der Uiguren wider. So erklingen beispielsweise am Tamburin der Uiguren ähnliche Glocken, wie sie etwa im persischen und türkischen Bauchtanz gebräuchlich sind.

Helle Glockentöne, durchsichtige Tücher vor dem Gesicht, zahllose dünne Zöpfe und flinke Drehungen im Wind vergegenwärtigen das Bild, das die Chinesen gehabt haben mögen, als sie auf der langen Seidenstraße nach Westen vordrangen. Aus der historischen Erinnerung aufbewahrt sind ferner der *Pferd-Tanz* mit seinen Nachahmungen von Reitbewegungen; er wird meist als Episode im Tanzen vorgeführt und ruft beim chinesischen Publikum die alte Vision einer Begegnung mutiger Vorfahren mit einem aus dem Westen heranbrausenden Reitervolk hervor. Der *Teppichweber-Tanz* entstammt ebenfalls diesem historischen Legendenschatz. Man zeigt hier ein Bild friedlicher Arbeit: die Produktion und Verarbeitung von Wolle in der Wüste Gobi. Vielleicht hat man ihn einst erfunden, um den Menschen die Mühsal dieser Arbeit erträglicher erscheinen zu lassen.

3.2 Tibetanische Tänze

Das Hochland Tibet liegt im äußersten Südwesten Chinas. Wegen seiner geographischen Lage und seiner Isolierung von den Metropolen haben die Tibetaner ihre Kultur und Religion - mit wenigen Störungen von außen - bis auf den heutigen Tag sowohl im Alltagsleben als auch in der Musik, im Tanz und in den anderen Künsten erhalten. Das Nomadenvolk ist für seine erfrischend ehrliche, manchmal wilde, aber auf jeden Fall herzliche Mentalität bekannt.

Beim Tanzen überwiegt der Gruppentanz mit Gesang und Musik. Man steht im Kreis, schwenkt die langen Ärmel des Kleides hin und her und bewegt sich mit stampfenden Steptanzschritten ins Innere des Kreises und zurück. Als erstes Beispiel soll der *Xianzi-Tanz* beschrieben werden. Er ist nach dem für Tibet charakteristischen Streichinstrument, einer Art Geige, benannt. Die Melodie zu diesem Tanz ist sehr flüssig und schwingend. Die Lieder bringen Liebe, Arbeitsfreude, das Erlebnis der Natur und religiöse Elemente zum Ausdruck. Diese Inhalte werden durch biegsame und zärtliche Bewegungen der Frau dargestellt, während die Männer kräftige und leidenschaftliche Bewegungen zeigen.



Musikbeispiel 6

Als zweites Beispiel sei *Rèba* herausgegriffen. Hierbei handelt es sich um eine Kombination von Vortrag, Gesang, Tanz und Akrobatik. Die wichtigste Untergruppe ist der *Tamburin-Tanz*. Die Frauen schlagen das Tamburin, die Männer halten Glocken und einen Büffelschwanz in den Händen; beide drehen sich um ihre Körperachse. Aus der Gruppe der Männer treten Akteure hervor, die sich in schraubenförmigen Sprüngen und mit zunehmender Geschwindigkeit vor- und rückwärts bewegen.

Wer die Tänze der Tibetaner gesehen hat, gewinnt eine gute Vorstellung davon, wie dieses Nomadenvolk seine Situation verarbeitet. Man könnte heute überspitzt sagen, daß sich diese Menschen ein Glück vorspiegeln, das erheblich von den Realitäten ihres Lebens abgehoben ist. Aufmerksamkeit verdient in die-

sem Zusammenhang, daß die Tibetaner mit übernatürlichen Erfahrungen sehr vertraut sind und ihre Tänze einen starken mystischen Einschlag haben.

Obwohl tibetanische Tänze durchweg mit stampfenden Schritten getanzt werden, existiert als eine *Sonderform* ein Steptanz, der sich durch einen klaren Rhythmus, variantenreiche Schritte, geschickte Fuß- und Kniebewegungen sowie das Winken mit den langen Ärmeln auszeichnet. Er wird überwiegend von Männern bei allen Feierlichkeiten getanzt. Bei diesem Tanz wird im allgemeinen keine Melodie gesungen, sondern es werden Laute und Schreie ausgestoßen.



Musikbeispiel 7

3.3 Mongolische Tänze

Die Mentalität der Mongolen ist der der Tibetaner verwandt, beides sind Nomadenvölker. Allerdings gibt es in der Mongolei eine Tiefebene, in die Kultur- einflüsse von außen ebenso eindringen konnten wie die Mongolen bekanntlich mit ihren großen Reiterherden in siegreichen Feldzügen ihre Kultur nach außen tragen konnten. Ihre in den Kampfszenen dargestellten Reitergestalten stellen zweifellos nichts anderes als Ikonographien dieser Siege dar.

Der Grundcharakter mongolischer Tänze ist durch den Gegensatz von offenen und freien, manchmal harten und starken Bewegungen der Männer und den reziproken weichen und zierlichen Formen der Frauen bestimmt. Die Tanzenden halten den Kopf hoch, die Körperhaltung bleibt locker. Die Bewegungen des Oberkörpers sind rund und ausladend, während die Handgelenke hart und eckig bewegt werden. Die Schritte sind meistens schleppend. Besonders kennzeichnend sind die vielfältig entwickelten Schulterbewegungen (hart, weich, angehoben, zitternd, zerhackt).

An der Musik fällt der freie Rhythmus, der breite Tonumfang und die schwingvolle Melodik auf. Sie trägt im wesentlichen den Charakter von Hirtenliedern und läßt die grenzenlosen Steppenlandschaften in der Mongolei assoziieren. Aus Musik und Tanz läßt sich schließen, wie naturverbunden diese Menschen sind.



Musikbeispiel 8

Der Text lautet: „Auf dem blauen Himmel
schwimmen die weißen Wolken,
die weißen Wolken decken die weißen Schäfer zu.“

Der Andäi-Tanz ist ein mongolischer Improvisationstanz. Er ist aus dem rituellen Schamanentanz entwickelt, wo er der Geisteraustreibung diente. Seit mehr als 300 Jahren wird er als kollektiver Volkstanz gepflegt. Ein Vortänzer, der zugleich Vorsänger ist, singt und tanzt mit seiner Gruppe ohne feste Regeln. Jeder hält kleine quadratische Kopftücher in der Hand, was auf einen chinesischen Einfluß (Hàn) schließen läßt. Die Bewegungen sind einfach und offen und werden von einem dynamischen und kräftigen Rhythmus gelenkt. Soweit man den Andäi zusammenfassend charakterisieren kann, finden wir in diesem Tanz den Ausdruck einer Katharsis, an dessen Ende die von den Mongolen tief empfundene Glückserfahrung steht.

Als typischer Paartanz wird dagegen der *Stäbchentanz* getanzt. Jeder hat zwei Stäbchen in den Händen. Während des Tanzes klopfen die Tanzenden auf verschiedene Körperteile und sogar auf den Boden. Sie drehen sich schnell und knien auf dem Boden. Gleichzeitig verschwenken sie die Schultern in den schon erwähnten Techniken. Die Bewegungen sind ähnlich kräftig und dynamisch wie beim Andäi-Tanz. Dieser Tanz drückt in vollkommener Weise die Mentalität der Mongolen aus, wobei einschränkend hinzugefügt werden muß, daß wir im Tanz-

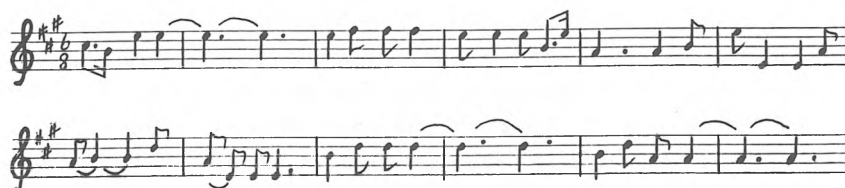
stil deutliche Anpassungen an die Kultur des durch das Hàn-Volk repräsentierten „Reiches der Mitte“ finden.

3.4 Koreanische Tänze

Die Koreaner, wie ich sie im Rahmen dieser Darstellung verstehe, sind eine nationale Minderheitsgruppe im Nordosten der Volksrepublik China; sie sind weithin bekannt für ihre herausragenden Fähigkeiten im Tanz und Gesang. Besonders die Frauen gelten als zart, fleißig, gefühlvoll und anmutig. Sie zeigen diesen Charakter auch im Tanzstil.

Der Rhythmus verbindet sich mit dem Atem. Dadurch verschmelzen Bewegung und Körpergefühl zu einer Ganzheit. Bei langsamen Tänzen ist der Gesamteindruck zurückhaltend. Hierzu kontrastieren feierliche Tänze, bei denen man durch Mittel der Übertreibung eine herzliche Atmosphäre erreicht.

Die Besonderheit des koreanischen Tanzes liegt in seiner Körpersprache. Kopf und Schulter werden geneigt, die Schultern werden sanft geschüttelt: Die kreisenden Bewegungen ergeben das Bild eines flüssigen Bewegungsablaufes. Bei den Taktarten gibt es mannigfaltige Unterschiede, es überwiegen aber 3/4- und 6/8-Takte.



Musikbeispiel 9

Als ein besonders typisches Beispiel sei der Tanz *Bauernglück* („Hans im Glück“) erwähnt. Er stellt das glückliche Gefühl nach der Ernte in den Mittelpunkt. Man tanzt ihn auch bereits nach dem Pflanzen der Reissetzlinge. Die Tanzform ist frei. Einige halten kleine Tamburins in der Hand. Männer können ihn mit dem Elefanten-Hut, bei dem oben eine Kordel in der Größe eines Elefantenschwanzes angebracht ist, tanzen. Der Tanz beginnt langsam und wird immer schneller und rasanter. Auf dem Höhepunkt werden die Tamburins laut und ohne

Pause geschlagen; der Elefantenschwanz soll durch Kopfdrehen in der Luft kreisen. Die musikalische Begleitung besteht aus einem kleinen und einem großen Gong, Trommeln und Blasinstrumenten. Beim Tanzen wird gleichzeitig gesungen.

In der koreanischen Tanzkunst sind auch der Fächertanz und der Trommeltanz verbreitet. Der Nationalstil klingt durch Musik und Körpersprache wieder an. Diese Tänze sind den Frauen vorbehalten, wobei sich der Trommeltanz auch als Solotanz eignet.

3.5 *Thai-Tänze*

Das Thai-Volk wohnt in der südwestlichen Provinz Yünnán, in der Landschaft um den schönen Fluß Rüili. Aufgrund des subtropischen Klimas herrscht während des ganzen Jahres frühlingshaftes Wetter. Die Ernten sind reichlich. Die wunderschöne grüne Landschaft verbindet Himmel und Erde. Das Gebirge besteht aus dem Urdschungel Xi Shuang bannà. Das Volk der Thais genießt wegen seiner Fähigkeiten in Tanz und Musik in China ein außerordentlich hohes Ansehen. Vom Kindes- bis zum Greisenalter können Frauen wie Männer herrlich tanzen.

Auf den ersten Blick kann man den Eindruck gewinnen, als drücke das Thai-Volk im Tanz seine seelischen Sehnsüchte aus. Man sagt, die Thais lebten im Tanz. Diese Aussage reicht weit in den symbolischen Bereich hinein, da für Situationen wie Trauer, Krankheit, Liebeswerben o. ä. regelrechte körpersprachliche Codierungen existieren, die ohne Kenntnis dieser Symbolgehalte unverständlich bleiben.

Die Bewegungsmuster des Tanzes folgen dem im allgemeinen als weiblich bezeichneten System. Es wird auch von den Männern benutzt. Die Unterschenkel werden geschüttelt, die Handgelenke schwenken vor und zurück, das Becken schaukelt hin und her, und der gesamte Körper bewegt sich gemessen und in sanften Schwüngen.

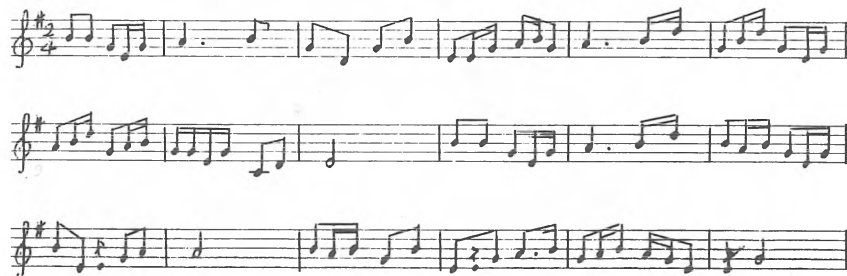
Der *Elefantenfuß-Trommeltanz* wird von Männern dargestellt. Wie der Name sagt, haben die Trommeln die Gestalt von Elefantenfüßen. Dieses eigenartige Schlaginstrument spielt eine führende Rolle im Thai-Tanz. Es wird an bunten Seidenbändern getragen. Unter Begleitung anderer Schlaginstrumente klopft der Trommelträger auf das Trommelfell und tanzt nach diesem Rhythmus. Ab und

zu nehmen die Bewegungen einen Kampfcharakter an. Anstelle der Hände, deren Gebrauch auf das Trommeln gerichtet ist, werden die Armgelenke zum Ausdrucksmittel. Das Becken und die Beine bekommen ein großes Gewicht, indem die Knie sanft gesenkt und gehoben werden; mit dem Unterschenkel hebt der Tänzer seinen Fuß und senkt ihn so leise auf den Boden, als bewegte sich ein Elefant im Dschungel vorwärts. Durch die Hüft-, Becken- und Kniebewegungen wirkt dieser Tanz sehr natürlich und ungezwungen.

Pfautanz

Beim *Pfautanz* handelt es sich ebenfalls um einen traditionellen Thai-Tanz. Die Nachahmung der Bewegungen reicht über die Imitation weit hinaus. Der Pfau symbolisiert Glück, Gnade, Frieden und Schönheit. Seit alters her wird er als göttlicher Vogel betrachtet. Man glaubt, daß der Pfau alle Wünsche in Erfüllung bringen kann. Aus diesem Grund versuchen die Tanzenden, sich in einen Pfau zu verwandeln. Das mimetische Moment liegt also, genau genommen, darin, durch die Anverwandlung der Bewegungen des Pfau die tiefen eigenen Wünsche zu veräußern. Je genauer die Tanzenden den Pfau „nachzuahmen“ vermögen (z.B. durch ruckartiges Kopfdrehen, Flügel bzw. Arme-schubweise-hochschieben, Radschlagen mithilfe eines breiten Rocks), desto genauer nähern sie sich dem Symbolgehalt. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß das Trinken des Pfau durch die Hände angedeutet wird. Weitere Situationen sind das Baden mit anschließendem Schütteln der Federn, Fliegen oder Auf-einem-Zweig-Landen. Der Pfautanz kann solo oder als Gruppentanz (mit Vortänzerin) getanzt werden.

Die Musik wird von Pferdefußtrommeln und Mangong (einem großen Schlaginstrument) organisiert.



Musikbeispiel 10

3.6 Sonstige Tänze

Die Volksgruppe der *Miáo* lebt in verschiedenen südwestlichen Provinzen Chinas. Der von ihnen gepflegte *Mundorgeltanz* besteht aus einer Mischung von Musizieren und Tanzen, das aus dem Becken heraus und mit den Beinen ausgeübt wird.

Der Stamm der *Yí* siedelt ebenfalls im Südwesten (Szechuan und Yúnnán). Ihr *Spring- oder Steptanz* wird durch ununterbrochenes schnelles Springen und Hände-Schwenken dargestellt.

Die Volksgruppe *Yao* ist vor allem in Guangxi beheimatet. Der bei ihnen beliebte *Bronzetrommeltanz* wird im Kreise getanzt. Gürtel, Bambusring, Strohhut und andere Requisiten finden dabei eine Verwendung.

Der Stamm *Lí* lebt auf der Insel Hainán, die früher zur Provinz Guandong gehörte. Der *Messertanz*, bei dem die Messer am Knauf mit Glocken versehen sind, läßt die Handlungen und Haltungen von Kriegern anschaulich werden.

Der *Gaoshan-Stamm* wohnt vor allem auf der Insel Taiwan. Bei ihrem *Reismörsertanz* hält jeder Tanzende einen Stößel in der Hand. Durch das regelmäßige Stoßen des Mörsers auf Stein entsteht der Rhythmus. Der Gesang fügt sich in diesen Rhythmus ein.

Der *Jing-Stamm* mit seiner Heimat in Guangxi umfaßt nur ca. 5000 Menschen und ist vom Aussterben bedroht. Sie leben vom Fischfang. Der *Himmelslaternen-tanz* ist durch auf den Kopf gestellte Kerzen symbolisiert. Dabei werden Teller



Pfauentanz



an beiden Händen gehalten und unentwegt gedreht. Der Tanz, für den dieser Stamm berühmt ist, heißt *Ahxi-Tiàoyuè*. Die Schritte dieses Tanzes sind durch 4/4-Takte rhythmisiert. Beim Auftakt tritt der Fuß nach außen; in den übrigen Takten stampft man mit den Füßen auf dem Boden. Die Musik hat einen kräftigen Rhythmus und wird einstimmig durch Fußstampfen begleitet. Dazu klatscht man in die Hände und dreht den Körper. Zu den Instrumenten gehören Yuegin (eine Art Mandoline), Flöte, Baublätter und gelegentlich die chinesische Geige:



Musikbeispiel 11

4 Zusammenfassung

In der Tanzkunst bringt die Musik den Tanz zum Klingen, so wie der Tanz die Musik verkörpert. Daher sagt man in China, Musik sei die „Seele“ des Tanzes.

Im chinesischen Volkstanz wird die Verbindung von Musik und Tanz erst durch das Volkslied und das jeweils bevorzugte Begleitinstrument zu einem organischen Ganzen.

Die Musik ist das organisierende Prinzip bei diesem Bemühen um eine ästhetische Wirkung. Daher ist die Tanzmusik notwendig ordentlicher systematisiert als im Falle anderer Arten von Musik.

Auf der 36 Millionen Quadratkilometer umfassenden Fläche Chinas leben 56 Volksgruppen mit ihren in über 4000 Jahren entwickelten Kulturen und Traditionen. Ihre kennzeichnenden Eigenschaften haben einen stark lokalen Charakter und resultieren aus einem Geflecht höchst unterschiedlicher Mentalitäten, Bräuche, Sitten und moralischer Standards.

Das Wesen des chinesischen Volkstanzes liegt - unter Ansehung aller Unterschiede - darin begründet, einen Ausgleich zwischen elementaren, natürlichen und zugleich kunstvollen Darstellungsformen zu finden. Die enge Verbindung von Musik, Körpererfahrung und kunstvoller Ausgestaltung der Formen unterliegt den Gesetzen ästhetischer Harmonisierung, ohne die anthropologischen, geographischen, sozialen und psychologischen Bedingungen dieser Art von menschlichem Handeln zu verleugnen. Das Ergebnis dieser Bemühungen macht den chinesischen Volks- und Nationaltanz zu einem unverzichtbaren Bestandteil der chinesischen Künste und der Nationalkultur Chinas.

Wenjuan Shi-Beneke
Kalkreuthweg 74
2000 Hamburg 52